

# O CAMINHO DO ARTISTA SOLITÁRIO: DO SÉCULO XIX À *LAND ART* E A RELAÇÃO “ISOLADA” COM A NATUREZA

Vitor dos Santos Gomes

Escola de Artes, Universidade de Évora  
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes,  
Universidade de Lisboa (CIEBA)

**RESUMO** Este artigo é uma análise da relação entre a temática do isolamento e as artes visuais, do isolamento e a prática artística. Analisamos o trilha do artista solitário, do século XIX à *Land art*, e a relação “isolada” do artista com a natureza. Trata-se de uma reflexão sobre o acto de isolamento e a prática artística nos séculos XIX e XX. Pretendemos pensar, interpretar e convidar a uma reflexão sobre as diferentes dimensões contidas na temática artística, cultural e estética do isolamento nas artes visuais.

**PALAVRAS-CHAVE** Isolamento; Artes Visuais; Paisagem; Estudos Visuais

**ABSTRACT** This article presents an analysis of the relation between the subject of isolation and visual arts, isolation and artistic practice. It traces the path of solitary artists from the 19th century to *Land art*, and the “isolated” relationship between artists and nature. It is a reflection on the act of isolation and artistic practice in the 19th and 20th centuries. The aim is to think about, interpret and invite a reflection on the different dimensions that the artistic, cultural and aesthetic theme of isolation comprises.

**KEYWORDS** Isolation; Visual Arts; Landscape; Visual Studies

No começo da pandemia do novo coronavírus vimos obras de Edward Hopper e de Vilhelm Hammershøi<sup>1</sup> serem bastante usadas para ilustrar a solidão, uma solidão urbana sobre a agonia causada pelo estar só. Alguns artistas usam a solidão, seja adotada ou imposta, como tema das suas obras. Nas pinturas do romântico Caspar David Friedrich o homem encontra-se geralmente só numa natureza desmesurada, enquanto outros artistas produziram efectivamente em momentos de isolamento social. A icónica artista francesa Louise Bourgeois viveu durante 15 anos num confinamento doméstico, quando se mudou para os Estados Unidos da América com o seu marido, o historiador Robert Goldwater. A artista, que sofria de ansiedade, extraía da solidão um sentimento de calma e segurança. «A inspiração vem do retiro»<sup>2</sup>, referiu certa vez.

A dupla inglesa Gilbert & George criou uma actividade no Reino Unido para as pessoas fazerem o *download* da sua obra e colocarem nas suas janelas, como forma de provocar interações durante o período actual de isolamento social. *Don't catch it* e *Don't get it* estão disponíveis gratuitamente no site [www.theonlineartshow.co.uk](http://www.theonlineartshow.co.uk). Já o polémico e misterioso Banksy, conhecido pelos seus trabalhos "gratitados", esteve supostamente confinado em casa e divulgou na sua conta do Instagram uma série de fotos das obras que realizou na sua casa de banho.

Não é necessário demonstrar a importância e o papel do isolamento, a sua evolução e suas variações ao longo da história da arte. Igualmente curioso é verificar o modo como o tópico do isolamento se tem continuado a manifestar, ainda que de uma forma mais lateral ou menos discreta, como nos últimos tempos, no contexto de muitas tendências marcantes e, por vezes, mais radicais das últimas décadas. Pensamos que aquilo a que chamamos persistência desta temática, e a diversidade das formas que ela tem revestido no contexto das artes visuais contemporâneas e na nossa cultura, se pode relacionar com a multidimensionalidade, a versatilidade e a plasticidade do assunto. O isolamento, enquanto tema, condição social, opção de vida, situação de calamidade, apresenta uma grande diversidade de aspectos e aproximações possíveis e produtivas a partir de um ponto de vista artístico.

Com a cultura iluminista, a natureza começava a ser vista não como um modelo ideal, mas como um estímulo frente ao qual o Homem reage de diversas maneiras. Para Jean-Jacques Rousseau<sup>3</sup>, o Homem completa-se com a natureza, portanto não é um estado a ser superado, como entenderam Locke e Hobbes<sup>4</sup>. Rousseau, no *Discurso sobre a*

1 Pintor dinamarquês (1864-1916), ficou conhecido pelos seus retratos e pelos interiores que transmitem solidão.

2 BOURGEOIS, Louise - *The Secret of the Cells*. New York: Prestel, 2008, p. 168.

3 Para Rousseau (1712-1778) as instituições educativas tradicionais corrompem o Homem e tiram-lhe a liberdade. Para a criação de um novo Homem e de uma nova sociedade, seria preciso educar a criança de acordo com a natureza, desenvolvendo progressivamente os sentidos e a razão.

4 Ver RIBEIRO, Renato Janine - *Hobbes: o medo e a esperança*. São Paulo: Ática, 2002.

origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens<sup>5</sup>, afirma que «(...) a maior parte dos nossos males é obra nossa e (...) tê-los-íamos evitado se conservássemos a maneira de viver simples, uniforme e solitária que nos era prescrita pela natureza»<sup>6</sup>. Desde os finais de século XVII e durante as décadas seguintes, os artistas e intelectuais em França e noutros locais, debatiam-se com a questão de saber até que ponto o modelo clássico dominante deveria ser mantido. Os defensores da "modernidade" duvidavam da validade contínua das suas normas.

Em vez de uma estética baseada em valores inelutáveis, desenvolveu-se em Inglaterra e em França uma doutrina do belo baseada no gosto e na sensibilidade individuais. O sentir e o sentimento do artista e do espectador passavam a ser o factor preponderante que, em última análise, implicava uma inflexão para uma abordagem psicológica da arte que, em meados do século XIX, começou a concentrar-se nos seus aspectos mais sensacionais<sup>7</sup>.

Como escreve Giulio Carlo Argan «(...) a poética iluminista do pitoresco e a poética romântica do sublime, ambas se completam, ambas são as duas faces da mesma moeda, sendo, neste caso, a moeda a relação entre o indivíduo e a colectividade, a relação entre a vida e a morte, a relação do eu com o outro; ou o eu se dissolve numa relatividade sem fim, ou o eu se absolutiza e corta qualquer relação com o outro»<sup>8</sup>. Esta dialéctica dos dois termos mudará constantemente de forma, mas na arte moderna esta dicotomia será pouco alterada; a arte moderna também é a procura da ligação entre o indivíduo e a sociedade, entre o microcosmo e o macrocosmo, entre o finito e o infinito, entre o temporal e o intemporal...

A obra *Pensées philosophiques*<sup>9</sup> (1746), de Diderot, pode ser considerada uma espécie de hino calmo às "paixões", mas a paixões controladas. Neste texto, Diderot defendeu uma reconciliação da razão com o sentimento, de modo a estabelecer a harmonia. De acordo com Diderot, sem o sentimento haveria um efeito restritivo sobre a virtude e não haveria a possibilidade da criação de trabalho sublime. No entanto, o sentimento sem disciplina, arguia o autor, pode ser destrutivo. A razão era necessária para "reinar" sobre o sentimento.

5 Ver ROUSSEAU, Jean-Jacques - *Discurso sobre a origem e a desigualdade entre os homens*. Lisboa: Edições 70, 2020.

6 *Idem, ibidem*, p. 60.

7 Diderot não apreciava a frivolidade do rococó mais do que Mengs, não defendendo as regras e as convenções do neoclassicismo. Nos seus *Salons* (1759-1781) e, sobretudo, no seu *Essai sur la peinture*, publicado em apêndice ao *Salon* de 1765, defende a liberdade de expressão do artista, exaltando o valor primeiro dos sentimentos e das paixões humanas. Foi o fundador da crítica de arte moderna.

8 ARGAN, Giulio Carlo - *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 20.

9 Ver DIDEROT, Denis - *Pensées philosophiques*. Paris: Mille et Une Nuits, 2001.

Rousseau, desde os anos 60 do século XVIII, que fazia apologia a um certo naturalismo que influenciaria os românticos. A definição da natureza humana para o autor é um equilíbrio perfeito entre o que se quer e o que se tem. O homem natural é apenas um ser de sensações. O homem no estado de natureza deseja somente aquilo que o rodeia, porque não racionaliza e, portanto, é desprovido da imaginação necessária para desenvolver um desejo pelo que não concebe. Estas são as únicas coisas que ele poderia "representar".

Rousseau dá à palavra "natureza" um sentido quase divino e nela encerra uma espécie de absoluto a ser buscado e seguido. Tal sentido deixa transparecer que há uma natureza da natureza, a qual até poderia ser escrita *Natureza*, com letra maiúscula, por coincidir com o princípio divino. Nesse sentido, haveria uma natureza absoluta (N) que gera a natureza (n) e o estado de natureza. Como força activa que estabelece e conserva a ordem de tudo o que existe (seja num sentido metafísico ou puramente científico), o seu sentido é substantivo e não meramente qualificativo, que pode ser expresso na locução adjectiva de *nature*. É a força de onde emana o próprio estado original e visível da ordem existente, o qual chamamos de estado natural.

Assistimos assim a um novo protagonismo da pintura de paisagem. A teoria da arte em épocas anteriores tinha denegrido este género, uma vez que ele não podia satisfazer as exigências clássicas concretizadas, sobretudo, pela pintura histórica. Na formação académica, este juízo viria a manter a sua validade em pleno século XIX. No entanto, já no século XVIII, quando pensadores como Rousseau, Diderot e Schiller lamentavam o afastamento do homem da natureza, começava-se a sentir uma alteração fundamental de atitude. A atmosfera das paisagens subjectivamente sentida, impossível de se enquadrar dentro de regras, passava agora a ser considerada como uma qualidade por direito próprio.

No romantismo, a natureza já não é a ordem revelada e imutável da Criação, mas o ambiente da existência humana; já não é o modelo universal, mas o estímulo a que cada um reage de modo diferente; já não é a fonte de todo o saber, mas o objectivo da pesquisa cognitiva. Esta será, de facto, a pedra no charco, conquistada pela cultura do Iluminismo e que se perpetua com o romantismo. A poética iluminista do pitoresco vê o indivíduo integrado no seu ambiente natural, tal como "Alice antes de passar para o outro lado do espelho", e o outro lado será visionário, místico...

Na obra, *Um inquérito filosófico sobre as origens das nossas ideias do sublime e do belo*<sup>10</sup>, publicada em 1757, Edmund Burke abre caminho a uma estética de terrores terríveis e delicados. Sobre o prisma do sublime, que permitiu à estética estender-se além da categoria limitativa e formal do belo, o romantismo procede assim à exploração de um continente não propriamente novo, mas com muito ainda por desbravar. Este continente não pode ser habitado sem riscos; é o informe, o terrível, a grandiosidade sem comparação, a ameaça da morte ou a iminência do nada, que se situam no seu

10 Ver BURKE, Edmund - *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

horizonte. Diante de montanhas geladas e inacessíveis, do mar selvagem, o homem não pode experimentar outro sentimento senão o seu isolamento e a sua pequenez.

O sublime é visionário, angustiado. Na pintura as cores são foscas, pálidas, traços fortemente marcados, gestos excessivos, bocas gritantes, corpos eroticamente desfalecidos ... Os dois pilares da poética do sublime foram, para Argan, Johann Heinrich Füssli (1741-1825) e William Blake (1757-1827). «A natureza não tem contornos, mas a imaginação tem»<sup>11</sup>, eis a descoberta mais profunda de Blake, que o levou naturalmente para a arte gótica, que a sua imaginação contornava. O sublime surge assim ligado a um sentimento ambíguo, que é simultaneamente de dor e prazer: «As paixões que pertencem à conservação da própria vida circulam sobre a dor e o perigo (...) elas são deliciosas quando nós temos uma ideia da dor e do perigo em tais circunstâncias (...) o que quer que excita este prazer, eu denomino sublime...»<sup>12</sup>.

O belo, para Kant, nasce de uma conformidade, de uma "conveniência entre duas faculdades": a imaginação, que é uma intuição sem conceito e o entendimento conceitual – as ideias da razão<sup>13</sup>. O sentimento do sublime ocorre quando existe a faculdade de apresentação conveniente de uma ideia, que foi despertada por algo incomensurável e que não admite comparação; «(...) em comparação do qual tudo o resto é pequeno»<sup>14</sup>, como escreve Kant. Como Argan nos diz, «(...) não mais agradável variedade, mas discórdia de todos os elementos de uma natureza rebelde e enfurecida; não mais sociabilidade ilimitada, mas angústia da solidão sem esperança»<sup>15</sup>.

O mundo clássico, recomposto contra o pitoresco *rocaille*, num revivalismo de empenho moral, é cedo contrariado por um renascimento de formas e de sentimentos de uma psicologia inquieta, atenta a íntimos rumores e capaz de os inventar. O pitoresco psicológico invade a arte, já não para agrado dos sentidos, mas para tortura das almas; para pontes espirituais poéticas.

O culto da paisagem tende para situações extremas. O campo burguês dos holandeses cobre-se de céus tempestuosos, uma ameaça paira, a natureza é equívoca ou ilusória. Os fenómenos físicos ganham um sentido que é legível poeticamente, em termos de meditação sobre-humana ou sobrenatural; as ruínas passam a ser símbolos de

11 Apud RAINE, Kathleen - *William Blake*. Oxford: Oxford University Press, 1970, p. 68.

12 BURCKE, Edmund - *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Op. cit., p. 38.

13 Metade da *Crítica da faculdade de julgar* (1790), de Kant, obra que constitui o culminar do percurso iniciado com *A crítica da razão pura*, é consagrada ao problema do juízo estético. Este último é decomposto por Kant em quatro "momentos". O gosto que Kant menciona consiste na faculdade de julgar o belo, quer se trate do belo natural ou do belo artístico. A sua concepção do objecto belo é indeterminista. Kant desvaloriza, assim, o belo "artificial" face ao belo "natural", na medida em que este último quase sempre desperta um interesse moral.

14 KANT, Emmanuel - *O belo e o sublime (ensaio de estética e moral)*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1943, p.35.

15 ARGAN, Giulio Carlo - *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. cit., p. 19.

um nada existencial ou de um isolamento humano, e com elas vem uma volúpia mortal, alcançável no mais sincero dos fingimentos.

O romantismo pode ser observado como uma rejeição aos conceitos da ordem, da calma, da harmonia, da idealização ou da racionalização que tipificava o classicismo nos finais do século XVIII e o neoclássico, em particular. Enfatizava o individual (herança da Revolução Francesa), o subjectivo, o irracional, a imaginação, o espontâneo, o emocional, o visionário e o transcendental. Mas também procura nos estilos do passado, nomeadamente no gótico, uma fonte de inspiração, complementada em muitos países pelos programas de restauro dos monumentos medievais, então iniciados. Qualquer experiência, real ou imaginária, serviria, desde que fosse suficientemente intensa. Mas o propósito declarado dos românticos era o de derrubar os artifícios que barravam o caminho a um "regresso à Natureza", a natureza desmedida, selvagem e variável, sublime ou pitoresca.

Foi a Inglaterra, mais que qualquer outra nação, quem forçou a transição do fabrico manual para a produção em massa; a Revolução Industrial estava inexoravelmente em marcha. A mesma conduziu ao intenso crescimento das cidades e ao surgimento dos "bairros de lata" para o proletariado, também ele a crescer rapidamente. Quanto mais brutais se tornavam as condições de vida dos trabalhadores, mais escritores e artistas reagiam ao mundo industrial empobrecido e prosaico, celebrando o poder da imaginação, o culto da natureza, a fuga para o isolamento e a criatividade individual.

Na Alemanha, a paisagem também se tornou no principal motivo da pintura romântica. Na paisagem, a natureza era revelada como "arena" dos poderes supremos. A expansão infinita do oceano, os sublimes reinos alpinos, as vistas panorâmicas do horizonte distante ou a solidão selvagem, podiam evocar a presença divina na natureza dos elementos, e fazer com que o observador a sentisse. Em última análise, o ambiente natural não era representado pelas suas qualidades, mas como um espelho de processos mentais e emocionais interiores, onde o isolamento humano estava sempre subentendido.

O mais importante pintor de paisagem alemão do período romântico foi Caspar David Friedrich (1774-1840), cuja obra acabaria por ser profundamente influenciada pela filosofia alemã contemporânea, nomeadamente pela escola de Jena. Baseando-se em Novalis<sup>16</sup>, defendeu que os artistas deviam pintar "o que vêem dentro de si próprios", assim como "o que vêem à sua frente"<sup>17</sup>. Retratando cumes de montanhas enevoadas, vistas marinhas, cemitérios e florestas, num estilo simultaneamente meticuloso e misterioso, as suas telas revelam um carácter moderno que ultrapassa os seus motivos românticos. Isto deve-se, em parte, à frugalidade das suas composições, que apresentam muitas vezes uma qualidade simbólica com tendência para uma abstracção do isolamento do homem.

16 Ver PFEFFERKORN, Kristin - *Novalis: a Romantic's Theory of Language and Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1988.

17 Cf. KOERNER, Joseph Leo - *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 88-89.



E espelha da forma distintiva como Friedrich tratava as convenções paisagísticas. Usou-as para estimular a reflexão sobre a dinâmica da cognição humana, um projecto análogo às convenções filosóficas de Johann Gottlieb Fichte, um dos criadores do movimento filosófico do Idealismo Alemão, que se desenvolveu a partir dos escritos teóricos e éticos de Immanuel Kant. Nas mãos de Friedrich, a alta tensão formal presente entre as imagens do primeiro plano e as que sobressaem no plano de fundo serve para evocar o jogo enigmático entre a vida interior e o mundo exterior, entre o eu e o colectivo.

Os seus quadros mostram muitas vezes figuras vistas de trás, um processo que simultaneamente facilita e frustra a entrada psicológica do observador na imagem retratada, na verdade reinterpretando o afastamento do mundo natural que, de acordo com os filósofos idealistas germânicos, é uma pré-condição da autoconsciência humana. Na pintura *A árvore solitária* (1922, *Der einsame Baum*), uma das obras importantes de Caspar David Friedrich, podemos observar uma árvore isolada, numa paisagem onde o silêncio reina, que pode ser interpretado como um símbolo da solidão histórica humana e da futilidade do esforço humano perante as forças eternas da natureza.

Entretanto, o cenário do desenvolvimento da pintura de paisagem muda-se para França. Foi nesta altura que o estatuto da pintura de paisagem começou a mudar. Esse "novo" estava no tratamento naturalista dos estudos, que estes pintores não hesitaram em adoptar para a própria pintura, deixando-se levar pelo sentimento que lhes inspirava a natureza, o isolamento do artista nessa natureza, e abrindo caminho a toda uma geração de independentes que se congrega em Barbizon. As suas experimentações aproximavam-se, de certa forma, daquelas que, pela mesma altura, propunham os paisagistas ingleses, cujos trabalhos passam a ser bastante conhecidos e, inclusivamente, a fazer parte das colecções francesas.

A paisagem só tardiamente se tornou numa preocupação central dos pintores franceses do século XIX, mas teve um impacto gigantesco, que irá contribuir para a grande viragem da arte moderna nas últimas décadas do século XIX, em França, e consequentemente em toda a arte ocidental. A partir de 1830 desenvolve-se em França a "escola" paisagista dita de Barbizon, nome de uma aldeia na orla da floresta de Fontainebleau, para onde alguns jovens pintores, tendo à frente Théodore Rousseau, se haviam retirado com intuito de renovar a pintura de paisagem, abandonando todas as convenções e regras, vivendo no campo isolados, estudando assiduamente os aspectos mutáveis da natureza e da luz. Os principais elementos do grupo são Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Diaz De La Peña, Charles Daubigny, Jules Dupré e Constant Troyon. A pintura de paisagem já tinha tradição em França, com Poussin, Claude Lorrain e Georges Michel, que transmitiam nos seus quadros um estado de sensibilidade particular, talvez poética.

Quando falamos em natureza queremos dizer o mundo visível das aparências, mas quando assim definimos a palavra não estaremos a simplificar o problema das relações do artista com a natureza? Observamos a pintura de paisagem e temos assim dois problemas a considerar. Em primeiro lugar, qual a distinção entre a arte e natureza? Existe alguma diferença essencial entre a beleza da paisagem em si e a beleza

representada pelo artista no seu quadro dessa mesma paisagem? Em termos mais simples podemos dizer que o artista ao pintar uma paisagem não tenciona descrever a aparência visível da paisagem, mas dizer-nos qualquer coisa acerca dela.

Essa qualquer coisa pode ser uma observação ou emoção que partilhamos com o artista, mas, com mais frequência, é uma descoberta original do artista que ele nos quer comunicar. Quanto mais original for essa descoberta maior crédito nos merecerá o artista, pressupondo sempre que ele tem suficiente mestria técnica para tornar essa comunicação clara e eficaz. O que será, então, que o artista descobre na natureza e que só ele é capaz de comunicar ao mundo? Será esta procura de uma nova observação da natureza, e uma nova comunicação do artista com a paisagem, que os pintores de Barbizon vão procurar captar.

Estes pintores de Barbizon surgem como "a imagem" do artista "moderno", que enfrenta a realidade de modo directo, livre de esquemas pré-concebidos. A novidade da técnica rápida, larga, brilhante, resoluta, é tão precisa que dá a impressão de se distinguirem as folhas de árvore, onde um olhar mais atento apenas vê manchas coloridas. Porém, como escreve Argan, como explicar o facto de essa mancha, mesmo não descrevendo nada, dizer tudo, até a forma, a luz e a força dos ramos e das folhas? Argan, dá-nos a resposta: «(...) essa mancha faz com que reconheçamos a árvore: não fornece uma noção, mas evoca uma experiência que está em nós, na nossa memória. A mancha, em si, não representa senão a impressão súbita experimentada diante do verdadeiro, numa condição específica de lugar, tempo, luz; todavia, como a emoção acciona a nossa memória, a percepção em si, instantânea e superficial, adquire uma profundidade psicológica»<sup>18</sup>.

Os pintores de Barbizon, e Rousseau em particular, especificam em que consiste o conhecimento da natureza proporcionado pela emoção; evidentemente não é um conhecimento objectivo, científico, mas «(...) as vozes das árvores, as surpresas dos seus movimentos, a variedade das suas formas, até a singularidade dos modos como são atraídos pela luz»<sup>19</sup>. A cada escolha corresponde uma recusa, com um gesto característico do romantismo: é o ambiente artificial da cidade. Ao propor estudar a "psicologia" das árvores ou das nuvens, os pintores buscam assim um clima cultural romântico, e um tema fundamental da poética inglesa do pitoresco. Os pintores de Barbizon empenham-se agora em salvar esse valor que sentem traído pela nova ordem da sociedade e pela industrialização cada vez mais generalizada, mostrando-o como insubstituível: é o sentimento da natureza.

A paisagem "extingue-se" no século XX, a obra de arte passa a ser pensada mais a nível mental (Picasso dizia que pintava as formas como as pensava e não como as via<sup>20</sup>) e emocional, do que ao nível da realidade dos fenómenos concretos da natureza, nas

18 ARGAN, Giulio Carlo - *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Op. cit., p. 60.

19 *Idem*, *ibidem*, p. 61.

20 Ver FITZGERALD, Michael C. - *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. Berkeley: University of California Press. 1996.



verdades latentes para lá da natureza de que Paul Klee falava<sup>21</sup>. Mas o que pode fazer a pintura, uma vez que abandonou a linguagem tradicional da representação da natureza e se afastou o suficiente para se tornar incompreensível? O que pode ela comunicar? Como assinalou Marcuse<sup>22</sup>, uma obra de arte não é verdadeira pelo seu conteúdo ou pela sua forma, mas porque o seu conteúdo se tornou forma. Examinada pela ciência e pela arte, a paisagem funciona como espelho e como lente: nela vemos o espaço que ocupamos e a nós mesmos enquanto o ocupamos. E temos procurado consistentemente em nos relacionarmos, seja colectivamente ou individualmente, com a paisagem.

A década de 60, que gerou a *Land art*, foi um período de saudade por um futuro que rompeu com um presente complacente e com um passado que transcendia ambos. Um despertar de conotações ecológicas e da consciência feminista, a rápida integração da tecnologia com a vida quotidiana e a nostalgia resultante de uma forma mais simples e de uma existência mais natural, um reconhecimento do poder pessoal e político do indivíduo para intervir, para o bem ou para o mal, nos sistemas naturais. Tudo isso demonstrou uma ambivalência quanto à direcção do progresso sociocultural. A luta política da época e os ataques políticos, cada vez mais descentralizados e populares, contra as instituições que contribuíram para isso, ecoaram na crescente ambivalência do mundo da arte em relação às suas próprias tradições institucionais.

A *Land art* surgiu no intuito de romper com o culto do personalizado, na expressão transcendental incorporada na abstracção americana do pós-guerra. Na sua celebração dos resíduos culturais produzidos em massa, como o lar móvel, as caixas de sabão e as histórias aos quadrinhos, a arte *Pop* representava a antítese do ambiente imaculado da tela modernista. Da mesma forma, a arte processual, a arte sistémica e, em última instância, a *Land art* propõem o seu próprio tipo de analogia modelar para esse reexame dos pressupostos de isolamento e pureza feitos em nome do gesto artístico.

As abordagens conceptuais então emergentes questionavam noções estabelecidas do objecto artístico, bem como a autoridade do seu contexto. Os artistas encontraram alternativas para a galeria ou o museu tradicional acolhendo outros tipos de espaços urbanos ou trabalhando ao ar livre, na própria natureza. «A insatisfação com o sistema social e político actual resulta numa falta de vontade de produzir mercadorias para premiar e perpetuar esse sistema», escreveu Barbara Rose num artigo de 1969 para a revista *Artforum*. Aqui os domínios da ética e da estética fundem-se. O posicionamento de Rose, num programa estético cada vez mais anticarónico no contexto do sistema social, político e económico vigente, fornece uma "pedra no charco" para o exame do fenómeno da *Land art*.

21 Ver KLEE, Paul - *The Nature of Nature*. New York: Overlook Press, 1992

22 Ver MARCUSE, Herbert - *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Bacon Press, 1978. Nesta obra a dimensão estética é uma resposta a anteriores textos, em particular de Walter Benjamin e de Theodor Adorno.

O surgimento de estratégias políticas ambientalistas, feministas e de minorias contemporâneas encorajou formas de arte intensamente políticas e assentes na individualidade do artista com a paisagem. A ampla gama de obras executadas na paisagem transmitiu um desafio programático à ortodoxia social por meio da actividade do objecto artístico inserido na paisagem, virtualmente sem paralelo no século XX. Tal como os pintores de Barbizon fugiram para a floresta para poder sentir e representar a natureza à sua volta os artistas da *Land art* procuraram lugares isolados na natureza para intervir no próprio “corpo” dessa paisagem.

Na realidade, assistimos à cartografia de praticamente de todos os recantos da terra e à confluência dos progressos tecnológicos e científicos da industrialização, em grande escala, assim como o urbanismo triunfante e os meios de transporte e comunicação cada vez mais bem-sucedidos. A massificação sem precedentes da produção e do consumo, com o fascínio crescente das utopias tecnicistas e o mundo artificial construído por e para o homem é avaliado como único meio digno e adequado às suas novas condições de vida.

E assim a natureza e a paisagem no século XX mais não são que objectos passíveis de ser manipulação, numa perspectiva utilitarista: uma e outra reduzidas à ocupação, à exploração, à regulação, a espaços de lazer ou de poder, destinadas a adaptar-se e a satisfazer as exigências ilimitadas e as necessidades, muitas das vezes fabricadas, do homem contemporâneo. Falar da paisagem do século XX é, antes de mais, verificar, se não a sua ausência, pelo menos a sua colocação a saque. O exemplo mais sintomático desta perda é precisamente o facto de a noção de património, a partir dos anos 60, ter sido alargada a áreas geográficas (a necessidade de preservar certos sítios naturais, revela que os estamos a perder, relíquias de um mundo perdido, devorado pelo tempo e pela técnica humana).

Mesmo a *Land art*, que revelava um desafio subliminar à inevitabilidade de uma realidade desencantada e desenraizada, pode ser considerada por alguns um engodo: não é um sinal de um regresso à paisagem, antes é a sua negação, pois, na sua maior parte, trata-se de cenários fora do alcance humano a que só se tem acesso através de fotografia e/ou de vídeos, estando, por isso, mais ocupada a redesenhar as fronteiras da arte do que a exaltar a natureza. Mas, por um lado, a *Land art* pode levar-nos aos primórdios da arte, ou da paisagem oitocentista, e desviar-nos a atenção para problemas tão actuais como a precariedade dos recursos naturais, convidando-nos, “imperativamente” a assumir a nossa pequenez face à grandiosidade da natureza.

Em suma, este movimento, desprovido de uma essência canónica, dá-nos a liberdade de lhe podermos atribuir a nossa própria essência. Como afirmou Richard Long no âmbito da *Documenta 7* (Kassel, 1982) «A minha arte é o meu trabalho por toda a vastidão do mundo, em qualquer lugar da superfície da terra. A minha arte possui as temáticas dos materiais, das ideias, do movimento, do tempo. A beleza dos objectos, dos pensamentos, dos lugares e das acções. O meu trabalho trata dos sentidos, do meu instinto, da minha própria escala e do meu próprio empenhamento físico. O meu trabalho é real e não ilusório ou conceptual. Trata das obras verdadeiras, do tempo verdadeiro e das acções verdadeiras»<sup>23</sup>.

A *Land art* inaugura uma nova relação com o ambiente natural. A paisagem já não é representada pictoricamente nem é um manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza passa a ser o lugar onde a arte se enraíza, onde o isolamento humano é assinalado na própria terra. O espaço físico – desertos, lagos, *canyons*, planícies e planaltos – apresentam-se como campo onde os artistas realizam intervenções, como *Spiral Jetty*, que Robert Smithson constrói sobre o Grande Lago Salgado, em Utah.

Será preciso esperar pelo fim dos anos 70, com os movimentos ecológicos e as manifestações contra a indiscutível má gestão da natureza, que os artistas vão registar, fotografos na maior parte, como o próprio Smithson, pois a sua arte é fundada não na natureza mas na sua desnaturação, o que lhe interessa é a entropia. Mas também Lewis Baltz, nas suas fotografias de *Park city* (1978-1981), nas quais vemos a indústria a transformar o terreno para a construção de casas de fim-de-semana, outra invenção do século XX; Sophie Ristelhueber fotografa paisagens em crise, corpos (porque um corpo também é paisagem) ou lugares manipulados, marcados, sacrificados; ou Tony Smith. A estes nomes havia que juntar Christo, Richard Long e Hamish Fulton, que, embora noutra perspectiva, vão também intervir na paisagem.

Estes artistas vão regressar, de certa forma, ao *sur le motif*: montanhas esventradas, descargas, terrenos baldios, subúrbios decrepitos e abandonados, cidades desoladas e destruídas pela guerra, auto-estradas, ou outras marcas humanas modernas ou antigas, como objectos da nova paisagem; num olhar factual, objectivo, sem sentimentalismo nem nostalgia, mas sempre um olhar isolado. É toda uma iconografia do homem e da sua relação com a natureza que se apresenta perante nós, herdada da pintura de paisagem do século XIX, mas também da fotografia, do fotojornalismo.

As paisagens de hoje podem ser consideradas *anti-paisagens*, entrópicas, em ruínas, decadentes, torturadas e que, idênticas por todo o planeta, oferecem a mesma vista fúnebre, feito cemitério de signos; signos que testemunham a nossa intervenção (política é claro), sobre ela, da qual é banida qualquer promessa de reconciliação e harmonia entre natureza e homem. No fundo é o que Freud teorizou como repulsa originária – o homem está dividido contra si próprio e os conflitos inconscientes exprimem-se em pensamentos e actos que parecem irracionais – e que Heidegger entendia como contracção pela violência<sup>24</sup>.

Posto isto, os artistas quando se interessam pela paisagem contentam-se em condenar os excessos, mas na maioria dos casos sem nunca fazer referência explícita a uma natureza estilizada, fragmentada, isolada tal como o homem. É que já não é possível representar uma paisagem inocente numa sociedade alienada, cujas fantasias políticas se lhe colaram, dela se apoderaram, refizeram-na, adaptaram-na às suas necessidades<sup>25</sup>. E a

23 LONG, Richard - *Documenta 7*. Kassel, 1982, p. 78. [Catálogo da exposição].

24 Ver HEIDEGGER, Martin - *Identity and Difference*. New York: Harper & Row, 1969.

25 Ver WARNKE, Martin – *Political Landscape: the Art History of Nature*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

guerra, material ou psicológica, que se faz pelo domínio da paisagem e dos seus recursos (Síria, Afeganistão, Ártico, Amazonas, para só referir exemplos mais recentes), é o padrão mais sintomático.

Entretanto, os tópicos aqui identificados não são de forma alguma exaustivos. O facto é que o isolamento, na arte ou na paisagem, é uma realidade complexa que nós continuamos a descobrir de acordo com as diferentes maneiras que temos de nos relacionar com ambos e de os representar. Possivelmente quando admiramos um quadro de Rothko, sozinhos num museu, podemos reflectir sobre este tema. É que se a sua obra não representa paisagens, representa, todavia, «O ponto extremo de uma emoção espacial sugerida pela pintura, ou melhor pela cor, articulada numa gama, que vai, da mesma maneira que a paisagem histórica, do idílio à tragédia. A arte contemporânea, para além da paisagem considerada tipo, dá assim uma síntese do problema colocado pela relação cada vez mais existente entre o homem e o meio natural, anteriormente representada por um modesto jardim, hoje mais vasto que o infinito físico e sensorial»<sup>26</sup>.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREWS, Max (ed.) – *Land, Art. A Cultural Ecology Handbook*. London: Arts Council, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BATTISTI, Eugenio – «Paysage, peinture», *Encyclopædia Universalis*. [Online, consultada em Outubro de 2020].
- BURKE, Edmund – *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- EISENMAN, Stephen; CROW, Thomas; LUKACHER, Brian [et al.] – *Nineteenth Century Art, a Critical History*. London: Thames & Hudson, 1994.
- GOMES, Vitor dos Santos – *A paisagem nas artes visuais: de Friedrich a Vertigo (Alfred Hitchcock). Uma história cultural do olhar* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.], 2017. Tese de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada à Universidade de Lisboa.
- KANT, Emmanuel – *O belo e o sublime (ensaio de estética e moral)*. Porto: Livraria Educação Nacional, 1943.
- KOERNER, Joseph Leo – *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- LONG, Richard – *Documenta 7*. Kassel, 1982. [Catálogo da exposição].
- MARCUSE, Herbert – *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Bacon Press, 1978.
- MURPHY, Alexandra R. – *Barbizon to Brittany: Landscape and Realist Painting in Nineteenth-Century France*. New York: Jack Kilgore, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Discurso sobre a origem e a desigualdade entre os homens*. Lisboa: Edições 70, 2020.
- WARNKE, Martin – *Political Landscape: the Art History of Nature*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

26 BATTISTI, Eugenio – «Paysage, peinture», *Encyclopædia Universalis*. [Online, consultada em Outubro de 2020].